

LA ILUSTRACIÓN EN LA ESTRUCTURA INTERNA DEL LIBRO. LIBROS ILUSTRADOS DEL SIGLO XVII EN LA BIBLIOTECA MENÉNDEZ PELAYO

Milagros García Olmedo
Biblioteca Municipal Menéndez Pelayo

Este trabajo intenta abordar, el estudio y la crítica de uno de los aspectos codicológicos y materiales de la producción libraria española del siglo XVII: la ilustración del libro y su relación con la estructura interna de éste. Así, se pretende analizar la forma en que se utilizan la imagen y otros recursos gráficos, y en qué manera se distribuyen y jerarquizan dentro del libro. La idea es intentar analizar de qué forma se integran las ilustraciones en el libro concebido como un todo formado por una serie de partes claramente definidas (indicadores codicológicos). De esta forma, se parte de un esquema preestablecido, deducido de la organización de las obras de este siglo, que lo estructura en una serie de partes: portada, textos preliminares, interior de la obra. Dentro de estas divisiones generales he integrado los tipos de ilustraciones más frecuentes que suelen aparecer en cada uno de ellos,

Para ello contamos con las obras que forman la Biblioteca de Menéndez Pelayo, que posee una interesantísima y variada colección de fondos de los siglos XV al XX. Nuestro análisis se refiere al fondo del siglo XVII, que hemos considerado como un universo a investigar ya que la colección reunida por D. Marcelino Menéndez Pelayo puede considerarse una muestra representativa de la cultura de la época, sobre todo en su vertiente humanística.

1. LAS PORTADAS

1.1 Razones para su ornamentación

La ilustración en el libro estaba concebida como un elemento enriquecedor de

éste que incrementaba su valor al aumentar el coste económico de su realización. Por esta razón las primeras obras ilustradas se centraban en decorar la parte más vistosa y aparente de la obra, lo que en los primeros tiempos de la imprenta se llamaba principio, que después pasó a llamarse portada.

El proceso de "embellecimiento" de la portada será continuado y paulatino, y responde ya a unos criterios de mentalidad moderna: procura ennoblecerse y adornarse la primera página de la obra, ya que esta es única, tiene un autor y un título determinados y por tanto merece ser adornada tipográficamente siguiendo unos criterios que relacionen tales adornos con lo que el autor ha querido expresar en ella. Así a partir de el último cuarto del siglo XV, las portadas se verán enriquecidas con la presencia de iniciales decoradas grabadas en madera o la inclusión de la marca tipográfica del autor material del libro: el impresor.



Nº 1

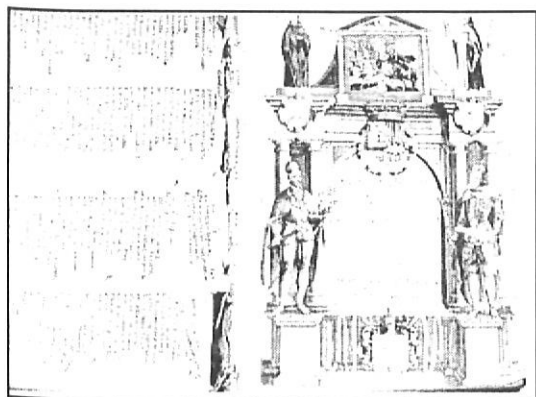
La progresiva complicación en la decoración de las portadas llevará durante los siglos XVI y XVII a concebir el libro como un ente asimilable a las otras artes, y adoptar así un modelo arquitectónico que aparece al comienzo del libro y que se asemeja a las fachadas de los edificios o a los retablos de las iglesias de la época. De esta forma se configurará el llamado frontispicio, que no es más que la portada grabada que contiene los datos del libro o la hoja anterior a la portada cuando contiene también motivos grabados.

1.2 Configuración general del frontispicio barroco

Como norma general, los frontispicios del siglo XVII están diseñados de forma que guardando una simetría, presenten un hueco o vano central en el cual se insertan los datos bibliográficos de la obra, de forma que texto y arquitectura formen un conjunto homogéneo y unificado.

Otra cualidad que será específica de estos frontispicios calcográficos es la de la unicidad ya que tienen una relación muy explícita con el tema de la obra al llevar grabados, normalmente, no sólo el contorno de la ilustración sino también el texto de la portada, lo que les hace insustituíbles. De esta forma la implantación del frontispicio calcográfico imposibilitó la práctica de traspasar las ilustraciones de un impresor a otro y utilizarlas en obras distintas, práctica que se había llevado a cabo

con relativa frecuencia con las orlas e ilustraciones xilográficas de siglos anteriores.



Nº 2

Este entramado arquitectónico se verá apoyado por una serie de referencias iconográficas, generalmente de carácter alegórico, que se irán sucediendo en los espacios destinados para ellas. Así, encontramos estas figuras alegóricas dispuestas a modo de esculturas en el espacio arquitectónico de forma similar a los conjuntos escultóricos que decoran los edificios, y como en éstos las imágenes tienen un sentido muy claro dentro del programa ideológico que se quiere plasmar.¹

La distribución interna del frontispicio obedece a unos esquemas muy repetidos dentro de las portadas barrocas, que seguirán una distribución jerárquica preestablecida. Resulta evidente al examinar las portadas arquitectónicas del libro del siglo XVII que las representaciones figurativas aparecen organizadas de un modo estrictamente reglamentado, con un criterio de ordenación que responde a la importancia de los mensajes que se quieran transmitir. El arte retabístico ejercerá una influencia fundamental en los esquemas arquitectónicos elegidos, siendo muchas de estas portadas verdaderos retablos grabados. En este sentido he podido apreciar una libertad compositiva mucho mayor en las obras extranjeras, en las que la estructuración formal de la portada no sigue unos criterios tan estrictos.²

Normalmente, la parte superior del frontón está rota por el escudo de la persona a quien se dedica la obra, sujetado por dos figuras que suelen ser ángeles. En ocasiones, dentro del frontón pueden aparecer también cartelas con retratos o con emblemas, poblándose de una multitud de imágenes y desapareciendo prácticamente las formas arquitectónicas. Siguiendo un orden descendente solemos encontrarnos con figuras alegóricas relacionadas con el asunto contenido en el libro, que flanquean los

¹ La vinculación existente entre las portadas arquitectónicas y las obras que tienen como tema fundamental el arquitectónico es estudiada en el artículo de Juan BORDES, *Arquitectura del libro de arquitectura*, «Fragmentos» 17-19 (1991) pp. 93-109.

² Una selección de portadas de obras ilustradas en distintos puntos de Europa puede ser vista en la obra *200 decorative title-pages, an anthology of Copyright-Free illustrations for artists and Designers* / edited by Alexander NESBITT, Dover Publications, New York 1964. En ella se recopilan portadas ilustradas desde el siglo XV hasta principios del siglo XX. Otra obra interesante de consultar por sus reproducciones es la de Pedro VINDEL, *Bibliografía gráfica, reproducción en facsímil de portadas, retratos, colofones y otras curiosidades útiles a los bibliófilos que se hallan en obras únicas y libros preciosos y raros*, Madrid, [s.n.], 1910.

datos de la obra (el extenso título, el nombre del autor con sus cargos y la mención del personaje a quien se dedica la obra). Las figuras que antes mencionábamos pueden representar Virtudes (Caridad, Fortaleza, Templanza, Fe....), Sacramentos (Eucaristía, Bautismo, Comunión...), conceptos teóricos abstractos (la unidad de los creyentes, la misericordia divina, la Iglesia en el mundo, el Buen Gobierno...) o ser figuras que portan atributos representativos del concepto o el personaje tratado en la obra. Estos elementos figurativos se insertan dentro de un espacio arquitectónico formado normalmente por dobles columnas laterales cuyos intercolumnios son aprovechados para colocar las imágenes principales que se colocan exentas o en nichos. Otras veces estas representaciones pueden no tener un sentido simbólico y mostrarnos simplemente los personajes de los que se habla en la obra.

Tanto el entramado arquitectónico del frontón partido, las columnas o pilastras y los personajes, están sustentados por un podio o basamento en medio del cual suele incluirse el escudo del autor de la obra o los datos de impresión de la misma. Me interesa remarcar que este esquema compositivo es el trazado organizativo general de los frontispicios, pero sobre este modelo las variaciones son muy numerosas.

Las portadas se organizarán distribuyendo sus distintos componentes (figuras alegóricas, escudos, lemas, texto impreso, elementos arquitectónicos ...), de forma que se aprovechen al máximo los recursos de la perspectiva, la geometría y la óptica, intentando de esta forma captar mejor la atención del lector. Sin embargo, los frontispicios barrocos adulterarán, la claridad compositiva de las arquitecturas, comprimiendo muchas veces el canon de las columnas o deformando el efecto óptico de las perspectivas. La deformación llega a extremos tales que, en ocasiones, los elementos arquitectónicos que configuran el entablamento superior son sustituidos por figuras que adoptan una disposición triangular.

En 1570, se publica una obra que tendrá una importancia capital para el desarrollo de la arquitectura, y que influirá directamente en la configuración de las portadas frontispicio de muchas obras de este siglo. Se trata de la obra *I Quattro libri dell'architettura* de Andrea Palladio. La composición arquitectónica reproducida en la portada de esta obra será imitada por un buen numero de grabadores españoles. Junto a el tratado de Palladio, la obra de Serlio,³ impresa en Venecia en 1619 tuvo también un eco inusitado entre los componedores de portadas, aunque las composiciones palladianas gozarán de un éxito mayor en la Península. Aparte de estas influencias italianas, la obra de arquitectos más cercanos como Juan de Herrera y Juan Gómez de Mora, se detecta también en muchas de los frontispicios arquitectónicos, carentes de una excesiva ornamentación, y más centrados en la plasticidad de una arquitectura

³ S. SERLIO, *Tutte l'opere d'Architettura et prospetiva*, In Venetia: appresso Giacomo de Franceschi, 1619. Según reproduce la obra de Ana María Roteta de la Maza, un esquema casi idéntico a una de las fachadas diseñadas por Serlio aparece reflejado en un la portada de una obra grabada por Pedro Ángel en 1616 (Ana María ROTETA DE LA MAZA, *La ilustración del libro en la España de la Contrarreforma: grabados de Pedro Ángel y Diego de Astor: 1588-1637*, Instituto Provincial de Investigaciones y Estudios Toledanos, Toledo 1985, p. 313).

sobria. Resumiendo, las tendencias estilísticas reflejadas en las portadas arquitectónicas de los libros que salen a la luz en la primera mitad de siglo tendrán como modelos un manierismo tardío que venía de Italia, y unas tendencias más autóctonas que siguen fundamentalmente el modelo herreriano.

1.3 Relación de la portada con la obra

Un aspecto interesante a tratar en los frontispicios grabados, es el sentido que éstos suelen tener en la configuración general de la obra.⁴

Se ha señalado la evidencia de que las portadas de libros que con formas arquitectónicas intentan representar la puerta de acceso que flanquea el tránsito al interior de él, es decir a su contenido. Tras haber revisado muchas de las obras ilustradas con frontispicios en la Biblioteca Menéndez Pelayo, este sentido resulta evidente, aunque no lo es menos el que los creadores de iconografías y los propios grabadores, buscaran en los espacios arquitectónicos unos marcos idóneos para insertar unas representaciones emblemáticas y alegóricas con un sentido de la jerarquía característico de la cultura barroca.

El artista, sobrecarga la composición y el espacio a ilustrar, intentando en ocasiones resumir el pensamiento del autor del libro. Hay una tendencia general a alegorizar las iconografías, que lleva a suprimir las imágenes demasiado explícitas o narrativas, intentando evocar por medio de las alegorías las ideas fundamentales de la obra.⁵ De esta forma, en ocasiones, se combinan y representan multitud de ideas en representaciones figurativas inspiradas en los tratados de iconología tan frecuentes en la época, de forma que la portada tiende más a sustituir el texto de la obra que a hacerlo más explícito.⁶ La portada actúa de modo evidente como un marco gráfico identificativo transmisor de una serie de contenidos ideológicos y programáticos destinado al público lector.

2. LOS TEXTOS PRELIMINARES

Si examinamos un libro del siglo XVII veremos que entre la portada y el

⁴ Un interesante estudio sobre las relaciones entre portada y texto de la obra es el que realiza José Manuel MATILLA RODRÍGUEZ en el artículo *El valor iconográfico de la portada del libro en el siglo XVII y su plasmación en el prólogo*, «Cuadernos de Arte e Iconografía» 4 (8) (1991) pp. 25-32.

⁵ En este sentido recordemos que uno de los sistemas didácticos de representación preferidos en la cultura barroca era el que se valía de imágenes enigmáticas y conceptuales. No olvidemos que según este sistema, lo dificultoso, lo intelectualizado al implicar un esfuerzo comprensivo mayor, ejerce una influencia más marcada en el receptor, y por tanto un poder manipulador más elevado.

⁶ La alegoría es utilizada en multitud de libros ilustrados del siglo XVII. Juan Carrete nos proporciona un listado con ilustraciones de algunas de las obras más significativas en Juan CARRETE PARRONDO, *Grabados alegóricos del siglo XVII*, «Goya» 161-162 (1981) pp. 346-349.

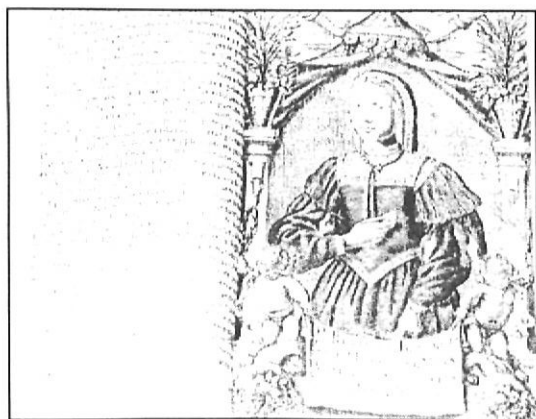
comienzo de la obra existen una serie de textos de distinta índole que pueden llegar a ocupar un número relativamente numeroso de páginas. Son los que se conocen como textos preliminares (tanto si preceden o no al texto de la obra), y en el libro medio del siglo XVII pueden, según José Simón Díaz, hallarse hasta en el número de veinte elementos superpuestos.⁷

Salvo el Colofón y las Tablas, el resto de los preliminares suelen aparecer formando un bloque compacto detrás de la portada, no llevando numeración alguna, y organizándose por las signaturas tipográficas de los pliegos.

La transformación y complejización de estos preliminares se fue realizando a lo largo del siglo XVI, alcanzando su plenitud en el siglo objeto de nuestro estudio, en que básicamente se agrupan en dos modalidades: los textos legales (Privilegio, Tasa, Fe de erratas, Aprobaciones y Licencias de la Autoridad Civil y Religiosa) y los Textos literarios: fundamentalmente Dedicatorias y Prólogos. Tanto los retratos como los escudos serán las ilustraciones más representativas de esta parte de la obra

2.1 El retrato

La incorporación del retrato como rasgo diferenciador del libro comienza a ser habitual a partir de las postrimerías del siglo XVI. Los personajes retratados pueden ser varios: el autor de la obra, que de este modo pretende darse a conocer al lector, los mecenas o patrocinadores del trabajo confiado a la imprenta, o el personaje al que el libro estuviera dedicado.



Nº.3

Las estampas-retratos son una ilustración típica que se integra principalmente en los textos preliminares, pero examinando las obras integrantes de la colección de la Biblioteca Menéndez Pelayo observamos que en el caso de que la obra tenga un carácter histórico o biográfico, los retratos de los personajes pueden actuar de la misma forma que las estampas complemento e integrarse dentro del propio texto, ilustrando los pasajes que tratan expresamente de ellos.

No existe una diferenciación muy clara respecto a la situación del grabado, en el caso de que el retrato sea del autor de la obra o del personaje a quien ésta va dedicada. Normalmente, en caso de tratarse del retrato del autor, éste suele situarse antes del prólogo al lector o antes de la obra misma. Estos parecen ser los lugares más lógicos, ya que en ellos el autor es presentado físicamente ofreciendo a éste su obra,

⁷ José SIMÓN DÍAZ, *El libro español antiguo, análisis de su estructura*, Reichenberger, Kassel 1983.

en el lugar en que parece más adecuado un primer contacto, una presentación al lector. El retrato preliminar dispensa la carta de presentación, la firma, la reivindicación del yo autoral en suma. Con semejante objetivo, lógicamente será el prólogo el lugar idóneo donde estampar la efigie del autor. De esta forma aquél ofrecía una presentación física que guardaba franca correspondencia con la estrictamente intelectual. Al margen de la vanidad que pudiera subyacer bajo esta práctica, conviene recordar que eran frecuentemente los propios impresores quienes la estimulaban; particularmente en los casos de autores prestigiosos o consagrados.

Cuando los libros eran dedicados a personajes de alguna importancia, parecía conveniente reproducir sus retratos con el fin de magnificar una atención de la que, previsiblemente, se esperaba obtener favores. Las obras que incluyen retratos de los personajes a los que se dedican, tienen como objetivo fundamental hacer un alegato propagandístico de éstos. Por tanto, lo habitual es que se encuentren situados en un lugar preferencial dentro del libro, máxime cuando se trata de personajes reales o de nobles. Es relativamente frecuente encontrarlos en anteportadas o tras la portada.



Nº 4

Las variaciones en la composición de estas ilustraciones son escasas. La práctica más habitual reproduce el busto del retratado en primer plano o en plano medio, dispuesto en posición de medio cuerpo, o de tres cuartos. Para conceder carta de nobleza, o para dignificar al personaje, éste era enmarcado dentro de una cartela, habitualmente con forma oval. Semejante trazado, frecuente asimismo en las representaciones de la realeza, solemniza y dignifica al retratado, vulgarizando una tradición icónica que remite a la mandorla medieval.

En relación con lo expuesto, el retrato del libro prescinde de cualquier intento de abstracción o hieratismo; por el contrario, y en correspondencia con la sensibilidad barroca, el retrato del siglo XVII apela al realismo a la hora de reproducir al retratado. La ilustración debe definir al personaje a partir de sus virtudes humanas o intelectuales, por lo que la convención gestual deberá enfatizar tales rasgos: nobleza, magnanimidad, perspicacia o sabiduría.⁸

⁸ La influencia del gran pintor Velázquez en el retrato grabado del siglo XVII parece ser una constante en algunos de los grabadores más importantes del momento (Alardo de Popma, Juan de Courbes, Pedro Villafranca ...). Más datos sobre este influjo pueden ser recabados en el artículo de Matilde LÓPEZ SERRANO, *Reflejo velazqueño en el arte del libro español de su tiempo*, «Varia Velazqueña» I (1960, Madrid).

Sin contradecir el realismo, sino más bien para potenciar la descripción de sus cualidades, el retrato barroco no renuncia a la descripción alegórica del retratado, de forma que el busto se integre dentro de una compleja y abigarrada escenografía. Los retratos individuales gustan de verse realzados por medio de alegorías y motivos simbólicos que deben definir, con propiedad, la personalidad del individuo. La ortodoxia impuesta por Trento estableció, a partir de 1560, una nueva panoplia de motivos iconográficos, particularmente aplicables a los santos y a los héroes de la cristiandad. La arquitectura global del libro, respondiendo a la exigencia ecuménica del Concilio, aspira a la formación del lector; y el retrato preliminar se corresponde fielmente a la exigencia doctrinal. Ciertamente la representación, cada vez más abigarrada y compleja, llega a correr el peligro de la ininteligibilidad para el lector profano. Para corregir tal inconveniente, arraiga la práctica de acompañar la ilustración con un texto aclaratorio, que complementa los puntos oscuros de la imagen.

El retrato podía cumplir, por otra parte, una destacada función propagandística.⁹ El retrato real, de este modo, adquiere rango de asunto de Estado. El Rey debe ser idealizado por medio de la magnificación de sus cualidades: serena majestad y regia belleza. Las imágenes reales debían aventar la ideología que sustentaban: el origen divino del poder monárquico, su grandeza y perdurabilidad más allá de las contingencias humanas. Huarte de San Juan compendia las características que debía reunir la figura del monarca: la belleza idealizada alude, principalmente, a la supremacía moral y física que hacen del rey una figura ejemplar.¹⁰ En general, el retrato cortesano respeta el modelo establecido por Antonio Moro: los atuendos, gestos y decorados se normalizan hasta alcanzar rango de convención prescrita. A partir de este punto, las imágenes van reduciéndose hasta adquirir naturaleza de abstracción: tras el personaje representado no se esconde ninguna identidad individual, sino la celebración del poder monástico y de la corte que lo sustenta.

El valor simbólico de estas imágenes, y sus repercusiones entre el pueblo, son equivalentes a las que pudieran desempeñar las esculturas que adornaban las plazas, o los cuadros que obraban en poder de los nobles. Pero tenían dos ventajas añadidas sobre ambas: su ubicuidad y su naturaleza popular. Sin duda una estampa podía ser más fácilmente adquirida que un cuadro; y podía ser distribuida eficazmente por todos los rincones del reino. La estampa es un medio de comunicación público, que contrasta con la cualidad privada que define a la pintura áulica.

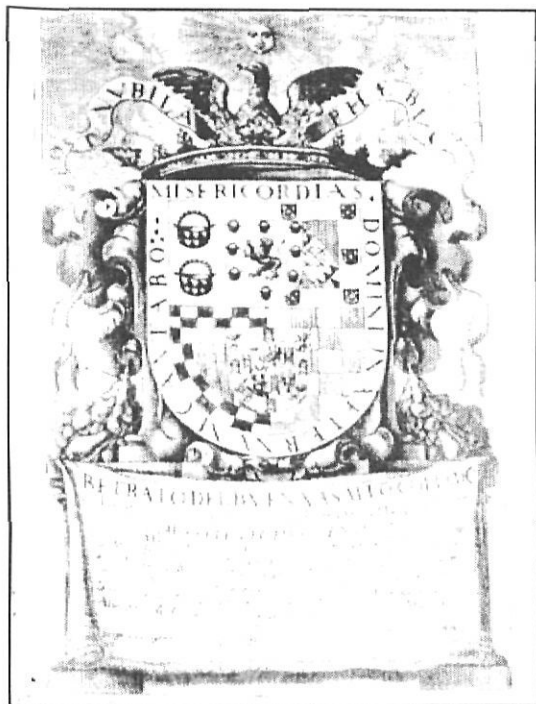
2.2 El escudo

El reconocimiento público de hidalguía, la ostentación de títulos y de honores, llegó a ser una obsesión en la sociedad española del Siglo de Oro. La literatura de la

⁹ Un excelente artículo referido a este tema es el de Jesús María GONZÁLEZ DE ZÁRATE, *Las claves emblemáticas del retrato barroco*, «Goya» 187-188 (1985, julio-octubre) pp. 53-62.

¹⁰ Juan CARRETE PARRONDO, *El grabado y la estampa barroca*, en *Summa Artis. Historia general del arte*, vol. XXXI, *El grabado en España*, Espasa-Calpe, Madrid 1987.

época ofrece un testimonio vivaz de esta circunstancia. Pero también la configuración del libro, y en particular de sus preliminares, ofrecían el escaparate adecuado para exhibir blasones y cartas de nobleza.



Nº 5

Con frecuencia, en efecto, se destaca en los preliminares el escudo de la familia que amparó la publicación de una obra. Por tanto, son complemento sincrónico de los retratos que figuran en las presentaciones del libro. Cuando aquél hubiera sido publicado bajo el patrocinio de la realeza, figurará el escudo de armas del monarca reinante.

Como es de suponer, los motivos heráldicos no se limitan tan sólo a los patrocinadores de una obra, o a un autor blasonado. También podían aparecer los del personaje sobre quien versa el libro, si su abolengo así lo exigía. Cuando no era así, o cuando el autor pertenecía a tiempos pretéritos, ajenos a la tradición heráldica, los escudos podían verse sustituidos por imágenes alegóricas. Esta práctica es particularmente aplicable cuando el libro estudia determinados lugares

geográficos. Es posible establecer toda una sistemática de las alegorías referidas a España en el libro de los siglos XVI y XVII.¹¹

A la hora de examinar el libro español del siglo XVII, el investigador aprecia de inmediato la abundancia de escudos que ilustran los preliminares. Aún en los casos en que no aparezcan visibles con claridad entre las primeras páginas, con frecuencia será posible localizarlos entre los vericuetos del frontispicio. En los ejemplos que pretenden destacar las credenciales del autor o del patrocinador, el escudo figura en plena portada, destacado, bajo el título de la obra. Junto a ambos se colocan las menciones de autoría, o de aquella persona a quien sea dedicada la obra. En otras ocasiones el escudo heráldico es el único elemento decorativo de la portada, apareciendo sólo éste junto con los elementos tipográficos que forman el texto.

Podríamos decir que a pesar de que en los escudos aparece menos frecuente-

¹¹ Antonio MORENO GARRIDO, *La alegoría de España durante el siglo XVII*, «Traza y Baza» 8 (1983) pp. 119-131.

mente la firma del grabador, y por supuesto no tienen mención de inventor y dibujante, ya que era un símbolo establecido por tradición familiar, en otras ocasiones el escudo es una obra artística en la que el grabador demuestra su pericia técnica y su capacidad artística adornando el escudo con una serie de elementos ajenos a la simbología heráldica. Es frecuente que en estos casos el escudo aparezca firmado por el autor.

Aunque como ya comentábamos algunos escudos aparecen situados en la portada de la obra de manera exenta, constituyendo la única decoración de la obra, lo más frecuente es que en el caso de tratarse del escudo de la persona a la que va dedicada la obra, y a la que el autor solicita el amparo de ésta, adopten una posición establecida dentro de los textos preliminares. He observado que está bastante codificado y reglamentado el que si se tratan de escudos de los personajes a los que se dedica la obra, estos que en el fondo vienen a representar una presencia física simbólica del adulado, suelen aparecer antes de la dedicatoria a este mismo personaje, precediendo las palabras que a él se dirigen. Es, por tanto, una manera de destacar al personaje y vincularle al lector y a la obra a través de dos canales comunicativos precisos: el mensaje gráfico y el mensaje escrito. Es necesario constatar que los escudos familiares del personaje al que se dedica la obra son bastante más frecuentes que los del autor, consecuencia lógica en una sociedad como la barroca en la que el poder, y por tanto la autoridad para hacer que una obra fuera bien recibida en los circuitos culturales, estaba en poder de una nobleza poderosa.

Los escudos de autores son, en comparación con los anteriores, bastante más infrecuentes. En el caso de que el escudo corresponda al autor de la obra, lo habitual es encontrarlo más cerca de la carta de presentación por autonomasia de ésta, es decir la portada. Así podemos encontrar escudos de autoría en portadas, anteportadas, enfrentados a la portada o en la página posterior a ésta.

3. LAS ILUSTRACIONES DEL INTERIOR DE LA OBRA

Estudiaremos aquí aquellas estampas que se integran en el cuerpo de la obra propiamente dicha, y que pueden aparecer unidas tipográficamente al texto del libro en sí mismo.

El libro del siglo XVII no se caracterizará precisamente por una profusión de imágenes interiores. Como ya dijimos, se ilustrarán principalmente las portadas y los textos preliminares, ya que era esta parte de la obra la que se veía en primer lugar por el lector, y por tanto la más adecuada para incluir elementos propagandísticos y enriquecedores de la obra en sí.

Son raros los libros de carácter literario y humanístico que llevan ilustraciones en esta época, y ello es debido en parte a un cambio en la mentalidad del lector, que ya no necesitaba tanto la apoyatura gráfica de la imagen para la comprensión de lo escrito. Sin embargo, un ejemplo audaz en el empleo del texto y de la imagen será el de la literatura emblemática, que tendrá como máxima singularidad la utilización del

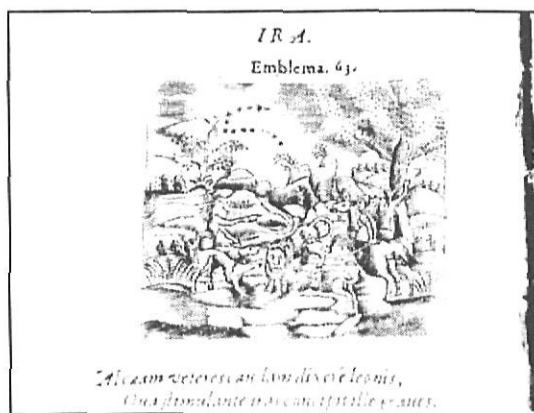
recurso gráfico indisolublemente unido al texto literario. En este tipo de obras las ilustraciones estarán directamente vinculadas con el texto, y son un elemento indispensable en el libro.

Un caso distinto sería el de las obras de carácter científico y técnico. La literatura científica, no muy desarrollada en España, precisaba necesariamente de imágenes que contribuyeran a aclarar los conceptos que se mostraban. Serán ilustraciones simples, de esquemas y gráficos, pero indispensable complemento de las teorías de los autores.

3.1 Un ejemplo de unión imagen-texto: la literatura emblemática

Toda una moda emblemática invade la cultura barroca, ya que su empleo se adaptaba a la perfección a unos ideales pedagógicos, que utilizan el simbolismo como uno de sus lenguajes más habituales. Los artistas se verán nutridos con alegorías y metáforas visuales utilizadas como medios conceptuales para emitir mensajes concretos en sus obras, por lo que durante el siglo XVII puede considerarse a la Emblemática como fuente iconográfica de primer orden.

Las ventajas de la utilización de este código simbólico se basarán en que por un lado, el lenguaje utilizado es universal y estaba en boca de una gran mayoría social que lo conocía. La utilización de emblemas y empresas será un hábito común dentro de la sociedad española. La gente estaba habituada a este tipo de literatura y disfrutaba con ella, lo que justifica la gran resonancia que tenían las obras sobre estas materias. Según nos recuerda Santiago Sebastián, el inventar motes y empresas era una diversión intelectual para gente de calidad. Así, en la propia *Celestina* y en el *Quijote*, encontramos referencias a esta ocupación.¹²

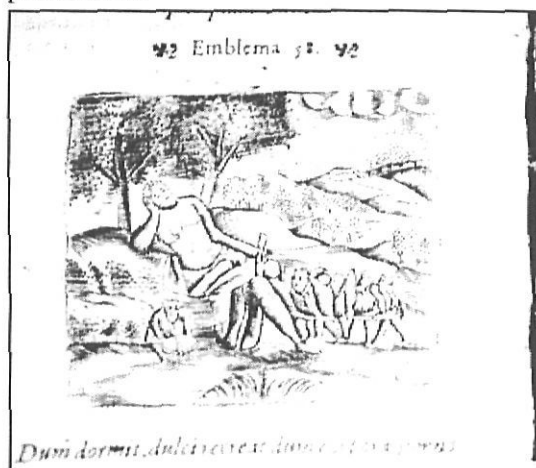


Nº 6

La aparición de la literatura emblemática, se remonta en el tiempo a principios del siglo XV, con la aparición en Florencia del manuscrito griego de los Jeroglíficos de Horapolo. La utilización del jeroglífico como modelo de representación en el que bajo unas imágenes aparentemente simples se esconden una serie de significados profundos, se pondrá de moda entre las élites intelectuales, y cristalizará con la publicación del *Emblematum Liber* de Andrea Alciato en 1531 que difundirá la moda

¹² Santiago SEBASTIÁN LÓPEZ, *Contrarreforma y Barroco*, Madrid 1981.

emblemática por toda Europa. La obra constaba de una serie de ilustraciones comentadas con mote en latín, bajo los cuales se ponían unos versos alusivos en la misma lengua, y este será el modelo habitual de las obras emblemáticas en siglos posteriores.



Nº 7

La vertebración fundamental del libro de emblemas suele adecuarse a una estructura general independiente de la temática tratada:

- El comienzo de cada capítulo va ilustrado con una viñeta de tamaño pequeño. Los dibujos representados son escenas u objetos cotidianos que adquieren un doble sentido.

- Inmediatamente debajo de la ilustración se sitúa el comentario, que requiere ser agudo, ingenioso y certero. Suele ir en latín y utilizar un tipo de grafía distinto al resto (cursiva). De cualquier forma se pretende separar gráficamente el lema del texto de la

obra.

- A continuación se nos presenta la explicación propiamente dicha, que puede ser más o menos extensa, ir en prosa o en verso, y en la que el autor intenta justificar el lema empleado bajo la ilustración.

La interacción entre el texto y la imagen les dota de un gran valor didáctico y propagandístico, y por supuesto están perfectamente integrados en esa línea maestra de la cultura barroca, basada en transmitir una serie de conceptos por medio de imágenes con doble significación. El hecho de que las obras de emblemas exigieran la participación del lector, y de que por su propia naturaleza fueran obras ilustradas, motivó que se produjera un éxito comercial inusitado,¹³ que posibilitó el que normalmente no tuvieran problemas a la hora de imprimirse, a pesar de ser obras más caras por llevar ilustraciones.

El uso del emblema se hallaba muy dentro del gusto literario de la época, llegando a considerarse un género literario tan permanente como la novela o la poesía. El emblema se adaptaba muy bien a la corriente de simbolismo que afectaba por igual a todos los géneros literarios. El uso del emblema aplicado al tratado teórico, permitía dar plasticidad a la doctrina, hacerla más atrayente y producir una impresión más duradera en el lector. Posibilitaba además, por medio de la glosa que le acompañaba, dividir las exposiciones en conceptos aislados, en lugar de seguir el desarrollo

¹³ Se calcula que durante el siglo XVII fueron publicadas al menos veinte obras que utilizaron motivos emblemáticos en cualquiera de sus variantes.

sistemático de la materia, lo que según los autores de la época era un sistema de presentar artísticamente las ideas para que fueran más eficaces.

Los Emblemas de Alciato, tratan de la moral en general, y están tomados con preferencia de las fábulas y la mitología clásica. Pero la particularidad de los emblemistas españoles es la utilización de esta forma de representación gráfica para obras de distinta temática, aunque generalmente las obras que más recurren a ellos en el siglo XVII son las de contenido moral, político o religioso.¹⁴

Las obras de emblemática política reflejarán la imagen teórica del soberano. En ellas aparece el rey como personaje virtuoso que lleva a buen término las tareas del gobierno y del estado, el cual se engrandece con sus acciones individuales. La popularidad adquirida por el emblema de carácter político fue tal que en muchas ocasiones las socorridas arquitecturas efímeras levantadas para conmemorar algún acontecimiento relacionado con la Casa Real y tan en consonancia con la idea de fasto hueco de la época, hacen uso de ellos como medio de adulación para con los monarcas.¹⁵

Además de los libros propiamente emblemáticos, los emblemas aparecerán en muchas obras del siglo XVII, ilustrando obras de la temática más variada, tanto en las arquitecturas, como en los retratos, escudos o estampas que son complemento del texto. Normalmente, cuando aparecen bajo una figura o una imagen tienen relación directa con ésta, con su personalidad o con sus acciones. En otras ocasiones los emblemas tienen un carácter más general, independientemente del lugar en que estén situados dentro de la ilustración.

Dentro de las portadas arquitectónicas es frecuente encontrarlos en el basamento que sustenta la arquitectura o distribuidos en cartelas a modo de principios heráldicos. En estos casos los emblemas suelen tener un significado relativo a las ideas principales que el libro quiere exponer. De cualquier forma, si consideramos muchas de las portadas del siglo XVII, veremos que en realidad constituyen un extenso y complejo emblema integrado por otros menores.

Son relativamente frecuentes también los emblemas heráldicos, que combinan escudos de armas y formas simbólicas, que se adecuaban muy bien a los objetivos propagandísticos de la nobleza.

3.2 La estampa en obras literarias

La estampa que complementa al texto literario, es escasa en el siglo XVII. Hasta entonces había aparecido en el texto con el objetivo de fijar en el lector un contenido por medio de la memoria visual, pero a partir de ahora esta función se verá

¹⁴ La corriente emblemática en su vertiente política cobrará un gran arraigo en España, y tendrá en la obra de Diego SAAVEDRA FAJARDO, *Idea de un príncipe político cristiano representada en cien empresas* (Amstelodami, Joannem Jacobi Fil Schipper, 1659) su obra más representativa.

¹⁵ Más información sobre el tema puede ser recabada en *La visión emblemática del gobernante virtuoso*, de Fernando MORENO CUADRO, «Goya» 187-188, pp. 17-26.

interrumpida desapareciendo del libro las ilustraciones que recogían los aspectos más destacados de la acción. Existirán fundamentalmente dos tipos de razones:

- Por un lado las motivaciones económicas: la falta de infraestructura en la industria grabadora será una de las razones fundamentales para la mínima ilustración de muchos libros. El número de grabadores que practicaban el grabado calcográfico era escaso, la mayor parte de ellos eran extranjeros, y no se establecieron talleres para formar artistas del oficio. Esto producirá un elevado precio en el grabado calcográfico, de forma que sólo se ilustrarán aquellos libros cuyos gastos corrían a cargo del autor o del patrocinador de la obra.

- por otro las que se encuentran directamente relacionadas con un cambio de actitud del autor respecto a la obra literaria. Habitualmente éstos no estaban en una situación económica que les permitiera ilustrar sus obras, y sólo de forma excepcional, algunos de los más famosos vieron publicadas sus obras con ilustraciones. Por otro lado, en este siglo el autor literario, experimenta un cambio de mentalidad a la hora de concebir la ilustración como soporte gráfico del texto que expone. El autor es renuente a ilustrar las obras literarias porque supone que la estampa limita la capacidad imaginativa del lector, y que la descripción literaria que realiza será un incentivo para que éste componga sus propias imágenes mentales. El texto escrito valdrá tanto como la estampa, que al plasmar ya la imagen cercenaba la propia inventiva. A esto se unirá un cambio de mentalidad en los lectores de obras literarias, la mayor parte de los cuales eran personas con una capacidad lectora elevada, que elegían este tipo de obras con una finalidad de ocio, de recreación personal, y que dejan de necesitar que los relatos fueran acompañados de una representación gráfica. Además, en las obras literarias no era tan evidente esa intención manipuladora para con el público, y al ser la imagen uno de los elementos más utilizados en este cometido, en las obras literarias podía obviarse con más facilidad.

3.3 Diagramas y esquemas científicos

La ilustración ha desempeñado un papel fundamental en las obras de carácter científico.¹⁶ Si en libros de otras temáticas, la utilización de las láminas puede ser prescindible y está sujeta a la mayor o menor riqueza y adorno que se les quiera dar, las obras técnicas necesitan intrínsecamente un apoyo gráfico que aclare las anotaciones textuales. En este caso la frase "una imagen vale más que mil palabras" está plenamente justificada.

La realización de este tipo de grabados no implicaba una gran maestría de conocimientos técnicos, y podía ser realizado por grabadores no profesionales ya que, muchas veces las ilustraciones se reducen a esquemas didácticos y diagramas de un escaso valor artístico, que cumplen una función aclaratoria del texto que acompañan.

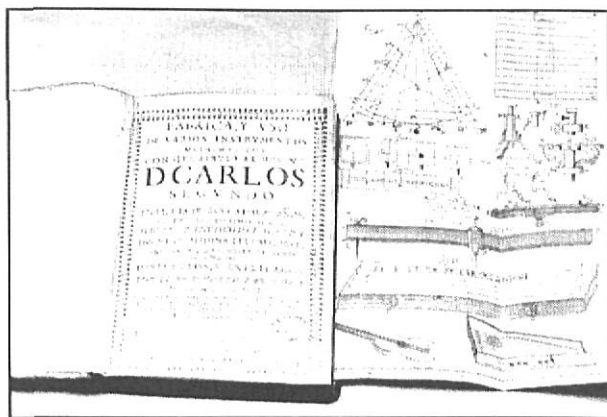
¹⁶ José María LÓPEZ PIÑERO realiza un estudio de grabados publicados en obras de carácter científico en *El grabado en la ciencia hispánica*, C.S.I.C., Madrid 1987.

Es de suponer que la mayor parte de estos esquemas fueron realizados por los propios impresores con elementos tipográficos. La ventaja de este sistema era el ahorro de planchas y evitar la realización de las dos impresiones necesarias con las matrices de cobre. En otros casos se emplea la técnica xilográfica, que posibilitaba la impresión junto con el texto, y cuyas líneas de trazado eran suficientemente claras para realizar los esquemas.

En los casos de obras más ambiciosas, con grabados de mayor calidad, la técnica calcográfica fue de una gran ayuda, ya que permitía traducir a la imagen los detalles con una mayor precisión. Así las obras de arquitectura y anatomía se sirvieron de ella y obtuvieron excelentes resultados.¹⁷

La aparición de la imprenta supuso un avance fundamental en el campo científico. La posibilidad de ilustrar los libros científicos por medios técnicos, difundió enormemente estas obras y facilitó el nacimiento de la ciencia moderna. En España, a pesar de la decadencia de los estudios científicos, se publicaron algunos tratados de arquitectura ilustrados,¹⁸ algunas cartillas caligráficas y varios mapas.

Por lo que respecta a la ubicación dentro de la obra, las láminas con ilustraciones pueden aparecer plegadas en el interior del cuerpo del libro. En otras ocasiones, estas láminas se sitúan al final del libro, junto con los índices y los sumarios. En ambos casos, y al tratarse de láminas relativamente extensas, formadas sobre todo por elementos geométricos, la técnica empleada es la calcografía. Otro de los emplazamientos más característicos es dentro del propio texto, al lado del párrafo en que se habla de ellos, siendo en este caso normal que el grabado se realice mediante la técnica xilográfica. Esta situación dentro del texto supone una evolución con respecto a obras impresas en el siglo anterior, en las que frecuentemente



Nº 8

¹⁷ Es imprescindible citar aquí la obra del grabador Crisóstomo Martínez, becado por la ciudad de Valencia para abrir una serie de láminas de anatomía. Al encontrar en España impedimentos técnicos que impedían la realización de las láminas tal como él deseara, marchó a París donde conoció otras obras ilustradas sobre el tema, que le dieron pie para iniciar una investigación más profunda de la anatomía microscópica. La obra quedó incompleta y finalmente inédita pues solamente se publicaron dos láminas. El resto de las planchas, todas ellas de una gran calidad, se conservan en la Calcografía del Louvre. (CARRETE PARRONDO, *op. cit.*).

¹⁸ Andrea PALADIO, *Libro primero de arquitectura*, Juan Lasso, Valladolid 1625. Fray Lorenzo de SAN NICOLÁS, *Segunda parte del arte y uso de la arquitectura*, Madrid 1665.

encontramos ejemplos en los que los gráficos y esquemas se sitúan en los márgenes de la obra, dando la impresión de notas marginales muy semejantes a las que existían en el libro manuscrito.

CONCLUSIÓN

En la estructura general interna del libro barroco se aprecia una sistematización muy clara de las ilustraciones que ocuparán unos lugares muy concretos. Además de las ilustraciones que aparecen en el interior de la obra, por lo general muy poco numerosas, y circunscritas a obras de carácter científico o ejemplos de la literatura emblemática, la mayor parte de los grabados se concentrarán en las partes más significativas del libro: las portadas y los textos preliminares. Estas dos zonas serán la carta de presentación de la obra al lector, la parte que adquiere más relevancia y en la que los valores propagandísticos del libro barroco se darán con una mayor eficacia.

PIES DE FOTOS

Nº 1. Quintana, Jerónimo. "A la muy antigua, noble y coronada villa de Madrid, historia de su antigüedad, nobleza y grandeza". En Madrid: En la Imprenta del Reyno, 1629. Grabador: Roberto Cordier. Calcografía. B.M.P. sig. 24.651.

Nº 2. Caro de Torres, Francisco. "Historia de las Ordenes Militares de Santiago, Calatrava y Alcántara desde su fundación hasta el Rey Don Felipe Segundo, Administrador perpetuo dellas." En Madrid: por Juan González, 1629. Grabador: Alardo de Popma. Calcografía. B.M.P. Sig. 25.010.

Nº 3. Pinel y Monroy, Francisco. "Retrato del buen vasallo, copiado de la vida y hechos de D. Andrés de Cabrera, Primero Marqués de Moya." En Madrid: En la Imprenta Imperial, por Joseph Fernandez de Buendia, 1677. Grabador: Diego de Obregón. Calcografía. B.M.P. Sig. 24.941.

Nº 4. González de Salas, José Antonio. "Nueva idea de la tragedia antigua: ilustración última al libro singular de poetica de Aristoteles Stagiritita". En Madrid: Lo imprimio Francisco Martinez, 1633. Grabador: Juan de Noort. Calcografía. B.M.P. Sig. 12.839.

Nº 5. Pinel y Monroy, Francisco. "Retrato del buen vasallo ...". En Madrid: En la Imprenta Imperial, por Joseph Fernandez de Buendia, 1677. Grabador: Diego de Obregón. Calcografía. Escudo que contiene los datos de la obra. B.M.P. Sig. 24.941.

Nº 6. Alciato, Andrea. "Declaración magistral sobre los Emblemas de Andrés Alciato ...". Impreso en la ciudad de Najera: por Juan de Mongastón, A costa del autor ..., 1615. Grabador: Anónimo. Xilografía. Emblemas. B.M.P. Sig. 11.918.

Nº 7. Alciato, Andrea. "Declaración magistral sobre los Emblemas de Andrés

Alciato ... ". Impreso en la ciudad de Najera: por Juan de Mongastón, A costa del autor ..., 1615. Grabador: Anónimo. Xilografía. Emblemas. B.M.P. Sig. 11.918.

Nº 8. Zaragoza, José. "Fabrica y uso de varios instrumentos mathematicos ...". En Madrid: Por Antonio Francisco de Zafra, 1675. Grabador: Anónimo. Ilustraciones y esquemas de carácter técnico y científico. B.M.P. Sig. (625).

SUMMARY

Books made in the XVII th. century are distinguished by a number of special characteristics which are easy to recognize: the front page, the preliminary pages, and the text printed inside the book. In this paper the author explains how prints, which became the most important way to illustrate books in that century, were printed and organized hierarchically into a formal structure. In the same way, the most representative illustrations of the different parts of the book are studied.

The Baroque illuminated book will be the privileged instrument used by both the royal and the religious bodies for the transmission of different theoretical propagandistic topics for their needs whose diffusion became fundamental. Images were composed following very well defined iconographic patterns, as an instrument of conservative ideology. So, both their programmatic and artistic features are considered in this paper.

RÉSUMÉ

Le livre du XVIIème siècle présente une configuration caractéristique qui le divise en une série de parties clairement délimitées: la page de garde, les textes préliminaires et le texte de l'ouvrage. Dans ce travail, nous étudions comment les dessins gravés, l'illustration du livre imprimé de cette époque, s'intègrent et se hiérarchisent dans cette structure formelle, et quelles sont les illustrations les plus représentatives de chacune des parties signalées.

En outre, le livre baroque illustré sera un instrument idéal par lequel tant le pouvoir royal que le religieux essayeront de transmettre des contenus théoriques qu'ils leur importait de diffuser parmi les lecteurs. Dans ce sens, nous essayons d'analyser la valeur qu'eurent ces images, s'ajustant à des paramètres iconographiques très stricts comme instruments de propagande, divulgateurs d'une idéologie conservatrice.